

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

50 | 2006
Varia

Leçons d'histoire(s) (en France)

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1222>

DOI : 10.4000/1895.1222

ISBN : 978-2-8218-1002-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2006

Pagination : 9-27

ISBN : 978-2-913758-51-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1222> ; DOI : 10.4000/1895.1222

Leçons d'histoire(s) (en France)

par François Albera

Ce numéro 50 de 1895 devrait être l'occasion de faire le point sur la situation française de la recherche historique en cinéma et d'en dessiner certaines tendances et perspectives. On pourrait se lancer d'emblée dans des considérations épistémologiques à l'égal de ce qui se passe dans le milieu des historiens et des théoriciens de l'histoire (sans revenir au projet des *Annales*, la proposition archéologique de Foucault, l'écriture de l'histoire de De Certeau, Ricœur, Chartier, etc.), aux réflexions sur la mémoire et l'histoire (Hartog récemment) sans compter les débats en histoire de l'art (Warburg contre Panofsky). Ce serait sans doute flatteur pour nous mais ce serait – quelle que soit la nécessité pour tout historien de participer à ces débats – faire l'impasse sur des réalités plus prosaïques qui concernent l'état de la recherche en histoire du cinéma en France et qui est, en quelque sorte, un préalable.

En abordant de la sorte ce numéro « anniversaire », ce texte inaugure la publication régulière d'éditoriaux ou d'articles de réflexion sur les questions abordées ici sous un angle qui n'engage que son signataire, et d'autres qui ne manqueront pas de se configurer, de la part des membres du comité de rédaction et du conseil d'administration de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, mais aussi bien de personnalités extérieures qu'on voudra solliciter. Plusieurs années de publications d'études très diversifiées – presque disparates – et d'éditions d'ouvrages de natures très différentes également suscitent le besoin d'ouvrir une séquence réflexive dans notre association et notre revue.

Comme son nom l'indique, l'AFRHC a été créée pour impulser la recherche en histoire du cinéma et lui donner une plus grande visibilité. Le bilan de l'association comme de sa revue et de ses publications, co-éditions, participations à des colloques ou à des journées d'études est sans doute parlant à cet égard. L'index que nous avons publié dans le numéro 44 et les

1895 /
n° 50
décembre
2006

sommaires et listes des publications et événements depuis lors témoignent de la richesse des travaux entrepris et publiés, de leur diversité, pour un certain nombre d'entre eux de leur portée méthodologique : qu'il s'agisse de l'archéologie du cinéma, de l'histoire régionale, de l'histoire des techniques, de l'histoire économique, du recours à l'archive, du cinéma scientifique, éducateur, des pratiques patrimoniales ou encore qu'il s'agisse de reconsidérer tel ensemble – mouvement, auteur, maison de production – et telle dimension du phénomène cinématographique à nouveaux frais. Les comptes rendus d'ouvrages et de revues où nous nous efforçons de signaler et discuter les travaux qui se publient en France et dans le monde sont un autre indice de cette activité qui participe de l'entreprise historiographique. Saisir l'importance de ces publications pour la discipline, les confronter à l'état des connaissances, faire connaître des travaux publiés à l'étranger supplée là aussi l'absence d'outils, d'index ou de répertoire des publications d'histoire du cinéma pour les étudiants, comme cela existe pour les disciplines littéraires, historiques et artistiques ; les travaux, catalogues, thèses ou essais passent ainsi souvent inaperçus de ceux à qui ils s'adressent et sont rarement commentés. Quelque polémique que cela puisse susciter, 1895 entend donc développer encore cette partie ainsi que celle des analyses critiques des éditions dvd de films, comme elle entend continuer de rendre compte des manifestations où l'on projette des films retrouvés ou restaurés, ou seulement réunis pour l'étude et l'enrichissement des connaissances historiques et esthétiques.

Depuis plusieurs années le groupe de recherche « Histoire du cinéma et histoire de l'art » de l'INHA – auquel participent plusieurs membres de l'AFRHC – organise des journées d'études qui ont envisagé les développements de cette histoire du cinéma en transformation – nouvelles méthodes, nouveaux objets, problématique des sources, aujourd'hui « constitution du goût », réception. Mais cette activité quantitativement importante et qualitativement inégale – elle n'est certainement ni sans faiblesse ni sans lacune –, masque ou supplée en partie un déficit public en la matière. À *priori* une association telle que la nôtre n'a pas tant à générer des travaux qu'à les faciliter, permettre des échanges, aider à leur diffusion. Ses membres les plus actifs étant pour la plupart inscrits dans des institutions d'enseignement, de recherche ou de conservation (universités, CNRS, Bibliothèque nationale, cinémathèques, etc.), l'association leur permet d'élargir l'audience de leurs activités ou de celles qu'ils dirigent ou auxquelles ils participent. En particulier par la publication de travaux et dans leurs commentaires. Mais on doit observer qu'elle joue, par défaut, un rôle plus nodal souvent que de relais ou de carrefour d'échanges. À la vérité, la recherche historique n'a pas encore trouvé d'assise institutionnelle en France et l'université et le CNRS n'y aident guère – quand ils n'écartent pas cette direction de recherche et de formation.

La question de la reconnaissance de cette discipline et, peut-être, de sa professionnalisation reste posée (ministère, lieux de décision concernant la recherche, l'enseignement, archives, édition, médias). Tous les efforts, attendus de longue date, déployés du côté du secondaire ont contourné la question de l'histoire du cinéma (enseignement et édition) et les perspectives d'inclusion du cinéma dans les cours d'« arts plastiques » – qui abandonnent l'histoire de l'art, la peinture ou le dessin, pour les « nouvelles images » – n'arrangeront pas la situation.

On peut se réjouir de ce que l'histoire du cinéma ne soit pas enclose dans un secteur réservé et menacé d'enfermement sur soi et qu'elle soit dès lors « partout », amenée à entrer en contacts et en échanges continus avec d'autres disciplines, qu'elle soit en somme une interdiscipline. Mais s'il ne fait pas de doute que l'ouverture et le « passage » entre les savoirs sont souhaitables, il reste à se demander sur quelle base ils s'effectuent et si, faute de se définir – de manière ouverte bien entendu – l'histoire du cinéma ne risque pas plus simplement la dilution. Les faits sont là en effet : contrairement à la dynamique qui porte depuis les années 1970 la recherche historiographique dans nombre de pays (États-Unis, Canada, Italie, Allemagne, Pays-Bas, etc.), en élargit les territoires, en renouvelle les démarches, l'histoire du cinéma en France n'est pas perçue au-delà d'une chronologie établie une fois pour toutes et de mises au point de détails, une érudition, un positivisme sans conséquence sur la manière de penser le cinéma. « Penser le cinéma » – l'expression s'est répandue depuis Deleuze – est pris en charge par la philosophie, l'esthétique, la théorie de la communication. L'histoire n'y joue qu'un rôle subsidiaire. Notre conviction est qu'il y a là un grave défaut qui nuit non seulement à la seule historiographie, laissée à la solitude et la marginalisation, mais aux entreprises mêmes qui se déploient à partir de la philosophie, de l'esthétique, etc. L'ignorance du matériau historique pour ce qui concerne le cinéma – et nous l'entendons au sens « élargi » : en y incluant les conditions de possibilités « conceptuelles », « matérielles » et « institutionnelles » du phénomène – obère nombre des travaux spéculatifs qui pensent pouvoir s'en affranchir ou qui se bornent à une vulgate génératrice d'erreurs quand ils ne l'ajustent pas simplement à leur propos. L'écartèlement entre le travail historique et la réflexion sur le cinéma – qui s'est généralisée que ce soit *via* la pensée sur la technique, la communication, les médias ou sur les formes, les représentations – handicape l'un et l'autre. On peut aisément observer qu'il n'en est pas allé de même à d'autres époques et que les travaux de Sadoul après la guerre ont permis pour une part la réflexion esthétique de Bazin et anthropologique de Morin.

Créée en 1984 sur le modèle de l'association italienne (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema) par Claude Gauteur, Jean Gili, Jean-Pierre Jeancolas, Jean Mitry, Vincent Pinel et Emmanuelle Toulet – comme 1895 l'est sur le modèle d'*Imagine* l'organe de cette association italienne –, l'AFRHC a d'abord réuni des historiens « de terrain », amateurs, collectionneurs, archivistes, et un nombre restreint d'universitaires (Gili était agrégé d'histoire et maître de conférence en histoire contemporaine ; Jeancolas était professeur d'histoire du Secondaire). Cela reflète la situation de la recherche historique en cinéma dans ces années-là où, après les « pionniers » et défricheurs du terrain que furent Sadoul puis Deslandes et Richard, enfin Mitry (et on aurait à s'interroger sur le statut à accorder à des entreprises, d'envergure elles aussi, comme celles de René Jeanne et Charles Ford) – renouvelant l'entreprise plus critique et narrative qu'historique de Bardèche & Brasillach et, à ce titre, fournissant d'ailleurs toute une réflexion sur les méthodes historiographiques (en particulier Sadoul [contributions à de multiples colloques, ouvrages collectifs – par exemple l'*Encyclopédie de la Pléiade*] et la critique de sa méthodologie par Deslandes et Richard) –, règne un émiettement de recherches singulières, partielles, souvent inspirées par un intérêt personnel pour une période, une nation, un auteur, largement dominée par les racines cinéphiliques de leurs auteurs.

Cette période correspond à un stade qu'on pourrait appeler « factueliste » : nomenclatures, recensions, listes, index. Elle culmine avec les catalogues lancés par Raymond Chirat avec divers partenaires (généralement liés à des archives de conservation de films en Belgique, Luxembourg et France) qui offrent un instrument indispensable à la connaissance historiographique en fournissant des données de base, même si aujourd'hui ils ne répondent plus aux réquisits de la recherche historique et devraient être repris avec d'autres exigences, non seulement actualisés mais réélaborés. Ils succédaient cependant à l'entreprise insensée de Mitry d'établir une filmographie universelle... En 1985, on pouvait l'envisager comme un « troisième âge » de l'historiographie du cinéma (après la période des pionniers et celle de la cinéphilie – monographies d'auteurs).

La plupart des fondateurs de l'AFRHC et de ses premiers membres – ou d'autres qui auraient pu y adhérer – n'avaient pas cessé de recueillir des témoignages, collationnés des documents (songeons aux multiples dossiers que publia *Cinéma 50*, *60*, etc. – dont on aura à réévaluer la place dans toute cette période, occultée par les revues plus proclamatoires de leurs goûts –, dus à Lacassin, Esnault...), tenté des synthèses ou défriché des *terrae incognitae*, entreprise prenant en quelque sorte le relais de celle de la commission de recherches historiques de la Cinémathèque française après la guerre et de nombre d'autres tentatives nées des préoccupations patrimoniales qui se font jour à partir des années 1920

autour de revues, d'associations, de salles, des ciné-clubs et d'entreprises individuelles d'envergure (Rondel, Moussinac, Lapiere, etc.).

Ces travaux ne sauraient être mésestimés car ils ont souvent nourri des entreprises plus ambitieuses, plus synthétiques comme celles de Sadoul (qui reconnaît sa dette envers la commission de recherches historiques de la Cinémathèque française et puise dans les travaux de ses prédécesseurs). Néanmoins ils demeurent en marge d'une démarche historique au sens professionnel du terme qui fait alors défaut.

Le débat est ouvert régulièrement et l'étonnante conviction du corps des historiens « tout court » a régulièrement été de considérer qu'un historien « du cinéma » – quand l'expression n'est pas déniée – est un historien qui se donne comme objet le cinéma comme d'autres la société médiévale, les guerres puniques ou le Second Empire. Qu'il n'y a pas là matière à un ensemble disciplinaire. On aurait pu pourtant observer depuis longtemps que l'histoire de l'art n'a pas connu un tel effacement de sa particularité d'objet, de méthodes et de pratiques. Ni depuis lors l'histoire de la photographie qui est entrée en institutions (université, EHESS, CNRS, Musées) avec une vitesse surprenante eu égard à la lenteur – à la relative stagnation – que connaît le cinéma. La création de l'INHA, où le cinéma ne jouit, au mieux, que d'un strapontin, en administre une nouvelle preuve. Cela ne signifie évidemment nullement que les deux disciplines que l'on vient de citer ne connaissent pas de problèmes de tous ordres, mais on ne peut nier qu'elles aient acquis une respectabilité académique et une reconnaissance sociale. Il est patent dans ces deux cas que le lien entre les institutions muséales et le travail historiographique joue un rôle primordial (d'ailleurs l'histoire de l'art est demeurée longtemps le fait des conservateurs de musées, l'université n'abordant que l'Esthétique) alors qu'en matière de cinéma – où l'on constitue tardivement un établissement public de conservation des films qui demeure rattaché au CNC et non aux musées de France – il n'en va pas de même. La Cinémathèque française, du temps de Langlois, s'est toujours souciée d'écrire l'histoire du cinéma : on a parlé de la commission *ad hoc* créée après la guerre, de la proximité de Sadoul et de Langlois (et de son apport aux collections dans le cas de Lumière), du travail de Lotte Eisner. Mais il faut sans doute mieux apprécier l'importance du projet inabouti de musée du cinéma qui accompagne toute l'aventure (Laurent Mannoni vient d'en retracer l'essentiel dans son *Histoire de la Cinémathèque française*) et combien il eût pu fournir un outil de recherche alliant conservateurs et chercheurs. Comme cela a pu se vérifier dans les archives « papiers » quand Emmanuelle Toulet parvint à l'impulser avec l'École des Chartes.

1895 /
n° 50
décembre
2006

L'histoire du cinéma est-elle finie ?

L'histoire de l'art se trouve elle-même d'ailleurs à un carrefour ; il y a plusieurs années qu'on a posé la question de sa « fin » (Hans Belting, 1985) eu égard aux mutations de son objet, la dilution des catégories qui l'avaient fondées, les transformations touchant à la reproductibilité des œuvres et leur circulation, le nouveau statut des artistes devenus leurs propres commentateurs. L'auteur de *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* a, depuis lors, tiré pour son compte la conclusion qu'il s'agissait de réinscrire l'histoire de l'art *dans* l'histoire et l'analyse des médias, la théorie de la communication. On sait bien que l'histoire du cinéma se trouve face à de semblables défis épistémologiques et qu'il arrive souvent que des départements de « sciences de la communication » intègrent « le cinéma ». C'est d'ailleurs l'une des raisons, à notre sens, qui fait que l'histoire du cinéma — dont on nie parfois qu'elle soit « utile » à quelque chose sinon qu'elle puisse exister — devrait d'urgence gagner cette reconnaissance interne aux institutions d'enseignement et de recherche et externe, dans la société, les médias. Roland Recht, professeur au Collège de France, demande dans un petit livre d'entretiens qui a suscité quelque émoi dans sa corporation : « À quoi sert l'histoire de l'art ? ». Un examen et des interrogations que l'on pourrait très largement appliquer à l'histoire du cinéma – nature de la discipline, reconnaissance institutionnelle tardive, place dans le dispositif scolaire et universitaire –, n'était que sa situation est bien moins établie et son propos bien moins reconnu encore que sa consœur...

Ainsi dans le feuillet introductif à l'exposition « le Mouvement des images » (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou), on peut lire cette affirmation : « Au seuil du 21^e siècle [...] il devient nécessaire, de redéfinir le cinéma hors des conditions *d'existence* qui auront été les siennes au siècle précédent : *non plus à partir du spectre restreint de l'histoire du cinéma, mais en le replaçant dans le champ élargi de l'histoire de l'art.* » Affirmation qu'on retrouve avec des différences qui sont loin d'être négligeables dans le catalogue : « Aujourd'hui [...] il devient possible, voire nécessaire, de redéfinir le cinéma hors des conditions *d'expérience* qui auront été les siennes au siècle précédent, c'est-à-dire *non plus du point de vue restreint de l'histoire du cinéma, mais à la croisée du spectacle vivant et des arts plastiques, d'un point de vue élargi à une histoire générale des représentations.* » [je souligne]

Les différences entre les deux propositions ne sont pas bénignes : la première entend « dissoudre » l'histoire du cinéma – réduite à la chronologie du médium – dans l'histoire de l'art, la seconde veut mettre en place un domaine de connaissance englobant qui inclurait cinéma, arts plastiques, photographie, presse, télévision, etc. qui serait une histoire générale des représentations.

Cette nouvelle conjoncture intellectuelle, le texte l'énonce assez clairement, serait due à « la révolution numérique » qui abolit les « conditions d'existence » (ou « d'expérience » : la nuance, là aussi, n'est pas mince) du cinéma, le « dématérialise » et engage « une vaste migration des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition ». L'histoire du cinéma serait devenue trop étroite parce que son objet aurait, en somme, disparu. L'argument ressemble à celui qu'a développé Belting évoqué ci-dessus sinon qu'il ramène cette « révolution » sociale aux dimensions du musée. On pourrait en effet se demander si la migration des images en mouvement ne se fait pas plutôt sur les écrans de téléviseurs, les ordinateurs et les téléphones portables que dans les espaces d'exposition, lesquels ne seraient dès lors pas moins « menacés » d'obsolescence que les salles de cinéma. Mais la question demeure de cette clôture de l'histoire du cinéma devenue, somme toute, à son tour, « pour nous, chose du passé ». On voit bien que cette question de la nature du film engage de multiples conséquences : la dissolution du cinéma dans un ensemble plus vaste (qu'une « médiologie » pourrait sans doute prendre en charge), mais aussi bien la disparition de toute recherche sur les dimensions industrielles, technologiques du médium « cinéma » ainsi que les conséquences formelles, narratives, esthétiques que celles-ci induisent ou expliquent (comme Barry Salt en a engagé l'examen il y a déjà quelques décennies).

En réalité le déplacement d'accent entre les deux propositions liminaires du Centre Pompidou dessine, sans doute involontairement, les enjeux qui divisent précisément « l'histoire du cinéma » classique, le récit de la gestation, la naissance et l'évolution du cinéma, son passage d'une technique à un art, la « révolution » du parlant, ses différentes phases – primitive, classique et moderne – tel que les pionniers de cette histoire l'édifièrent, et la « nouvelle histoire du cinéma », née en 1978 à l'occasion du congrès de la Fédération internationale des archives du film de Brighton. En effet, cette dernière considère précisément le cinéma dans un « champ élargi », celui des spectacles et des attractions, des recherches scientifiques et des curiosités, celui des moyens de communications de masse et des représentations au sens large : spectacle urbain (vitrines), musée de cire, lanterne magique, panoramas, tableaux vivants, vaudeville, etc. Non pas pour le dissoudre dans l'indistinction des « images » en général, mais pour en examiner les liens, les partages, les intersections. Encore cela ne concerne-t-il que le « cinéma des premiers temps » dont l'exploration n'a pas cessé et dont les leçons « prospectives » (susceptibles de nous aider à comprendre les périodes ultérieures et la période présente) ne cessent de se formuler à la mesure des questions qu'on lui pose – on le verra à la lecture de ce numéro – ; on peut se déplacer sur toute autre période de l'histoire du cinéma et constater que les travaux menés par les chercheurs,

qu'ils concernent les salles de cinéma, la réception par les spectateurs, les liens du cinéma avec d'autres formes de spectacles, le cinéma scientifique ou éducateur, les mécanismes de censure, les politiques d'états ou les politiques commerciales, les innovations techniques et leurs effets esthétiques, etc. renouvellent la connaissance que nous ont léguée les historiens de l'ancienne génération. Non pas qu'ils aient tout ignoré d'une série de phénomènes aujourd'hui au centre de nos préoccupations : Sadoul mentionne bien souvent des faits et cite des textes qui y renvoient, mais son schéma directeur ne leur donne pas la place qu'on leur donne aujourd'hui, il les contraint en quelque sorte à figurer comme « restes », « à-côtés », éléments secondaires ou résiduels dont le mouvement d'évolution du médium *va se débarrasser*. Prendre en compte ces phénomènes, ces textes, ces pratiques ne suffit encore pas, il faut, enquête menée, travail empirique conduit – dans les archives « films » et « papiers » – produire un cadre conceptuel qui permette de réorganiser la matière mise à jour à partir d'une intelligibilité (un paradigme, un modèle, une logique – Paul Veyne dit : « une intrigue ».)

On peut précisément vérifier cette nécessité de « faire de l'histoire » du cinéma (que l'objet demeure ou qu'il change) en revenant au « Mouvement des images ». En effet, l'idée qui fonde le jugement d'obsolescence du cinéma est que ce dernier serait identifié à « un lieu », « l'espace du théâtre moderne », « strictement divisé entre la salle et l'écran », « celui-ci conçu comme une fenêtre ouvrant sur une profondeur fictive », salle « occupée par des rangées de sièges gradinés sur lesquels les spectateurs se tiennent immobiles », « séance de cinéma [ayant] un commencement et une fin »...

Or ce modèle-là du cinéma et de sa réception n'est-il pas discuté par les historiens du cinéma ? C'est celui qu'a élaboré un certain discours esthétique et critique qui culmine dans les années 1950 — pour des raisons parfaitement compréhensibles et intéressantes à étudier touchant à la reconnaissance du médium dans sa spécificité artistique, voire au fantasme de sa domination du champ artistique. Mais il s'est construit sur le refoulement des premières années du cinéma (une vingtaine d'années tout de même !), où celui-ci ne connaît pas d'institutionnalisation (salles) mais au contraire des formes labiles (répétition, réversion, fragmentation), nomades qu'on rapproche de plus en plus de la conception de l'oralité qu'a élaborée Paul Zumthor. Toutes les recherches sur le son dans le cinéma des premiers temps (gramophone, machine à bruits, bonimenteur, acteur sonorisant leur image ou encore chansons que les spectateurs de la salle entonnent en interaction avec l'écran, pianiste, etc., sans parler du brouhaha et des interventions du public) – que les lecteurs de 1895 connaissent bien car c'est sans doute le secteur qui a le plus bouleversé notre champ depuis une quinzaine d'années – ont transformé l'approche de ce spectacle que le discours critique

puis historique tint à conformer à ce modèle « théâtral ». Mais au-delà de cette « haute époque », la mixité des expériences et des médias dans laquelle intervient le film, les modalités d'appropriation extrêmement diverses que s'en font les groupes sociaux, sexués ou ethniques, la pluralité des types mêmes de projections et de séances (ainsi les « sélections » que l'on montre dans les cercles d'amateurs – autour de Canudo, puis de Tedesco dans les années 1920), bien d'autres choses encore qui ne se « simplifient » pas dans les décennies suivantes jusqu'à nos jours, interdisent de perpétuer cette vision « bloquée » du cinéma que viendrait « délivrer » le numérique en même temps qu'il « allégerait » de son dispositif technologique, de la pellicule et du défilement intermittent en en faisant une « image-idée ».

Histoire et « pensée critique »

Ainsi la question demeure : pourquoi l'histoire du cinéma, en France en tout cas, semble « naturalisée » à jamais (chronologie donnant lieu à de « beaux livres » en fin d'année voire à des « almanachs »), relevant au mieux d'une « histoire antiquaire », et ne point pouvoir offrir un champ de recherches et de découvertes, sinon dans le cadre restreint d'une minorité d'universitaires ? L'historiographie du cinéma français, qui s'est pourtant renouvelée et se renouvelle depuis les années 1980 en France et à l'étranger, ne parvient pas à « socialiser » ses recherches tant dans la société que dans l'université. Faut-il interroger les logiques institutionnelles qui ont conduit l'université à diviser les domaines d'enseignement et de recherche concernant le cinéma, opposant l'esthétique à l'histoire, l'esthétique à la sémiologie, le cinéma aux médias, etc. avec les effets négatifs induits qui s'ensuivent (sections, postes, crédits, centres de recherche, concurrences, querelles de personnes) ? Relever que cette fragilisation d'un domaine à peine constitué (les départements de cinéma naissent au début des années 1970) tient aussi à l'occultation d'une expérience antérieure, pionnière, celle de l'Institut de filmologie (1946-1962), entreprise pluridisciplinaire dans son principe ? À une certaine difficulté et parfois la médiocrité des liens avec des lieux de conservation et d'archives ? Il va de soi que toutes ces questions devraient être travaillées dans une perspective historique : écrire l'histoire de l'histoire du cinéma s'impose, non seulement à travers les discours des auteurs – comme a pu le faire avec brio Bordwell –, non seulement à travers les controverses ou les différences épistémologiques, mais au travers d'une analyse institutionnelle. Ce sont des recherches qui commencent de s'entreprendre au Canada par exemple – touchant aux conditions d'introduction de l'enseignement du cinéma dans les

universités américaines et européennes (programme de recherche de Concordia) – et qui nous apprendraient beaucoup sur les logiques à l'œuvre et donc sur l'analyse du moment actuel. N'est-il pas inquiétant que la première génération d'enseignants de cinéma allant quitter l'université, il ne se soit guère créé d'« écoles » de pensée, de traditions académiques au bon sens du terme (méthodologie, épistémologie, éthique de la recherche, confrontation des résultats, émulation, publications) ni de transmission d'un savoir dans la société ? En d'autres termes, l'histoire du cinéma est appréhendée comme une « chose », elle n'est pas devenue une discipline savante si l'on songe aux trois conditions de la « légitimité académique » qu'énumère Roland Recht : « qu'elle acquière son autonomie, qu'elle réponde à un besoin social, qu'elle soit transmissible ». L'historiographie du cinéma – dont les avancées les plus marquantes sont souvent venues de l'extérieur de l'université (Burch, Mannoni – même si ces deux auteurs ont pu nouer des liens avec elle) ou de lieux d'enseignement non universitaires (Archives, École des Chartes) – n'est-elle pas aujourd'hui vouée à la dilution dans l'histoire « tout court » (le cinéma comme document), dans l'histoire culturelle – qui s'approprie, à bon droit, le domaine des images (colloque à Marne-la-Vallée) –, celle de la photographie (pour son archéologie) et dans cette histoire de l'art « élargie » dont il a été question plus haut ? On sait que l'un des secteurs le plus légitimé des travaux d'histoire du cinéma appartient à l'ensemble intitulé, depuis Marc Ferro, « cinéma et histoire » où les objets sont « historiques » au sens large (Deuxième Guerre mondiale, génocide juif, Occupation de la France, etc.). Le secteur s'est enrichi bien au-delà des propositions liminaires avec les travaux assez différents mais pourtant issus de cette impulsion, de Jean-Pierre Bertin-Maghit, François Garçon, Sylvie Lindeperg ou Christian Delage. Ces travaux d'historiens en cinéma contribuent forcément à l'histoire du cinéma quand ils se donnent comme objet un type de production, une période de production, l'économie ou la politique d'États concernant le cinéma ; indirectement quand l'objet est historique et « passe » par l'archive cinématographique. Quoi qu'il en soit, bien que certains de ces historiens récusent parfois leur possible appartenance à l'histoire du cinéma, il n'y a pas lieu d'opposer, là encore, les secteurs, de diviser et la prise en compte spécifique du médium (et non seulement les représentations) ne peut qu'affiner les travaux où le film intervient comme document, voire en reformuler les conclusions. En outre tout un territoire nouveau s'est ouvert avec des approches politiques et sociales, du côté de l'analyse des institutions, des publics (l'« école » de Metz – Leveratto, Montebello) dont on voit bien qu'elles réinterrogent tout une série d'intitulés du discours courant tel celui d'« auteur » (dès lors qu'on examine les mécanismes d'aide et d'expertise), de « qualité », de cinéphilie, de spectateur (resté longtemps une instance abstraite ou, par un tour de passe-passe, une construction du texte).

Le foisonnement des découvertes, reformulations, reconfigurations, etc. ne fait donc pas de doute. Et pourtant ce savoir demeure enclos dans les travaux de thèse ou de mémoire, les échanges des groupes de recherche, des ouvrages tirés à quelques centaines d'exemplaires : ce savoir n'est pas partagé, il reste ignoré quand il n'est pas discrédité comme celui d'« experts » détenteurs de savoirs techniques » attentatoires à « l'amour du cinéma » – qui est pourtant une autre forme d'« expertise », particulièrement normative !

Cette ignorance des acquis de l'histoire du cinéma peut paraître liée à une hégémonie quelque peu malsaine du discours critique dans l'espace culturel français. L'éditorial d'un autre âge des *Cahiers du cinéma* du mois d'octobre dernier en est une manifestation qu'on hésite à qualifier d'« éclatante » tant elle résonne de manière, au contraire, inquiétante, stigmatisant les « Diafoirus de l'analyse filmique et autres techniques socio-techno », qui participeraient, avec les « marchands » (fausse fenêtre destinée à équilibrer le propos), à une « une tendance puissante de liquidation de la pensée critique dans le domaine du cinéma ». Ce type d'attaque du savoir qui reprend de surcroît une rhétorique bien connue dont Roland Barthes fit ses délices *critiques* du temps où il écrivait ses *Mythologies*, c'est la revendication du « sensible » contre « l'intelligible », de « l'amour du cinéma » (on n'ose écrire « cinéphilie ») contre l'analyse. On l'a vue à l'œuvre à l'encontre de la filmologie en 1947, de la sémiologie metzienne mais aussi bien pasolinienne (débat à Pesaro), c'est un topos. Le vocabulaire dépréciatif demeure le même et le rabatement du travail de connaissance assimilé à l'« aplatissement » (on disait auparavant « vivisection ») : « ils sont les éradicateurs du regard personnel et de la construction, à partir du sensible, d'une pensée prenant acte de la singularité des films comme œuvres ». Sans remonter au *casus belli* – le « traveling-de-Kapo », « symbole d'une approche critique rigoureuse » – mais il le faudrait et il le faudra –, pourquoi la pensée critique serait-elle menacée par le travail d'analyse historique, sociologique, technique, esthétique ?

La vivacité que conserve la pensée critique dans les lieux qui sont les siens (journaux, revues, tribunes dans les médias, internet, etc.) est réjouissante, d'autant plus que nombre de pays l'ont vue s'étioler ou disparaître. Mais son hégémonie sur l'ensemble du champ (livres, conférences, émissions de radio, catalogues de festivals, notices de dvd) est-elle souhaitable ? En réalité, la pensée critique ne s'est jamais – à ce jour – pensée en opposition avec la recherche historique ou esthétique, l'analyse et les « mises à plat » : sans parler des critiques « historiens », pionniers de la discipline, les Moussinac, Coissac, Mitry, Sadoul, etc., peut-on ignorer l'intérêt que Leenhardt et après lui Bazin nourrissaient pour les travaux historiques ? que les *Cahiers* s'ouvrent, après l'ère Rohmer, aux sciences humaines et aux théories de l'art (Boulez, Lévi-Strauss, Barthes – qui est alors enseignant à l'Institut de

filmologie...), que Bonitzer et Daney tirent leur pensée critique de la sémiologie, de la psychanalyse. Cette rupture de la critique avec le travail de recherche, son autonomie et sa superbe (elle s'autoriserait d'elle-même et en l'occurrence de son histoire à elle, ses « tables de la loi »), cette revendication de la singularité et du sensible, ne revient-elle pas à se revendiquer « muette et aveugle », quelque fracas qu'elle produise ?

Cas d'école : le CDROM de *l'Universalis*

L'*Encyclopædia Universalis* sur CDROM, grâce à son système d'indexation et de renvois, permet de synthétiser rapidement plusieurs données qui tracent ainsi la physionomie d'un domaine tel qu'il nous est proposé par cet outil et, de ce fait, de percevoir les choix qui président à ce tracé. En consultant sa dernière édition comme les précédentes, on constate ainsi rapidement que les notices sur le cinéma, développées ou brèves, sont confiées prioritairement à des critiques de cinéma, des journalistes ou des historiens du cinéma auto-proclamés, rarement à des chercheurs ; les auteurs, fussent-ils universitaires, procèdent la plupart du temps à la collation de données de seconde main : il n'est guère de notices qui émanent de recherches nouvelles, de retour aux sources, de vérifications factuelles, etc. ou de synthèses originales. Il en va d'ailleurs de l'histoire comme de l'esthétique ou de la sémiologie *du cinéma* dans le même ouvrage.

S'il n'est pas question de contester à quiconque d'écrire des essais historiques ou des monographies « sensibles », on peut pourtant s'interroger sur la hiérarchie des compétences et des exigences qu'on peut attendre du monde éditorial. Dans l'*E U* dans la liste des entrées liées au « cinéma » quelques articles contrastent ainsi avec l'ensemble, ce sont ceux dus à des spécialistes de littérature ou d'histoire des idées, quand leurs contribution recoupent le cinéma : celles-ci approfondissent un sujet et font montre d'une maîtrise dans les connaissances requises, alors que les articles « 100 % cinéma » s'en tiennent le plus souvent à la reprise des discours critiques des revues spécialisées. Peu ou pas de confrontations avec des sources non françaises, une volonté de narrer qui l'emporte sur celle d'analyser un phénomène avec ses contradictions, ses complexités. Comparons l'article « Parnasse » ou « Métaphore » avec « Nouvelle Vague » et « Voix off » et on mesurera l'abîme qui les sépare ! Mais prenons tout simplement les premières lignes de l'article « Histoire du cinéma » :

La caméra de Lumière nous éveille au monde. Méliès tend derrière ses personnages les toiles peintes de l'inconscient collectif. Avec les cinéastes anglais de l'école de Brighton, le cinéma découvre sa troisième fonction, celle du récit visuel.

Avant la guerre de 1914, le cinéma explore les voies où il s'engagera dans les cinquante années suivantes. L'appât du gain aidant, l'art se confond très vite avec la fabrication et le commerce de pellicule impressionnée. En France, Charles Pathé et Léon Gaumont bâtissent leur empire. Aux États-Unis, de récents et cupides immigrants [*sic*], William Fox, Louis B. Mayer, Adolph Zukor, les frères Warner, s'emparent du marché de l'exploitation avant de conquérir les instruments de production...

Il faut avouer qu'il est difficile de faire mieux dans le lieu commun. Tout ce qui s'est élaboré depuis trente ans en histoire du cinéma, au gré de colloques, d'ouvrages collectifs ou individuels, de rétrospectives et de journées d'études, tout cela est ignoré ; on préfère au contraire tout simplifier, projeter le futur dans le passé, ramasser en des formules clinquantes l'histoire traditionnelle avec ses approximations et ses erreurs (« l'école de Brighton »), en l'allégeant par contre de tout ce qui faisait pourtant ses mérites.

Cette constatation, pour ne pas la creuser dans toutes ses déterminations, est un des symptômes des difficultés de l'histoire du cinéma actuelle à faire valoir et partager ses problématiques et ses résultats et, par contrecoup, celles de l'université et des centres de recherche comme foyers d'une refonte des savoirs. Si une encyclopédie comme *l'E U* ignore ce secteur de la recherche – alors que dans tous les domaines des sciences humaines et exactes, elle se fait un point d'honneur à être au meilleur niveau des connaissances et des hypothèses –, est-ce par ignorance de ces travaux ou par méfiance envers un secteur que rien ne légitime en France et qui passe pour ennuyeux, pédant, sans rapport avec « l'amour du cinéma » qui semble demeurer le critère de choix en la matière ? Comment s'étonner dès lors qu'éditions de dvd, de livres, chaînes de radio culturelles, suppléments livres des grands quotidiens et rubriques des hebdomadaires, fassent de même, y compris quand les journalistes sont aussi enseignants ou le furent et qu'il leur paraît valorisant de récuser le savoir « gris » de l'université. Histoire, Musique, Littérature, Philosophie ou Arts plastiques ne connaissent assurément pas ce divorce entre recherche et opinion publique, en tout cas à ce point.

Histoire(s) du cinéma

1895 /
n° 50
décembre
2006

22

Après la coupure épistémologique opérée par ceux qui se réclamaient du marxisme althus-sérien au début des années 1970 (*Cinéthique* et surtout la série inachevée de Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie »), puis la séquence réflexive, méthodologique, située dans les années 1980-1990 où, simultanément, on traduit Allen & Gomery et où Michèle Lagny publie son ouvrage de synthèse, on observe, en France, un temps d'arrêt quant à la théorie de l'histoire du cinéma voire même plus simplement quant à l'histoire de l'histoire du cinéma. On a certes développé des travaux, la liste des thèses ou des mémoires les énumère, nos sommaires ou d'autres nomenclatures les délivreront aux curieux, il a surgi la revue *Cinémathèque* suscitée par la Cinémathèque française, mais on n'a pas poursuivi au niveau engagé initialement et nul n'a tiré la leçon de ces travaux souvent éparés, synthétisés les acquis, projeté les perspectives possibles, ouvert des chantiers. Avait-on en quelque sorte inversé l'ordre des choses et placé l'épistémologie avant le travail empirique, « dévalorisant » dès lors celui-ci, en tout cas n'incitant guère les étudiants à l'entreprendre, du moins à un niveau qui le fasse sortir à l'air libre ? Michèle Lagny cite deux travaux contemporains de l'écriture de son livre : celui de Jean-Louis Leutrat sur le western des années 1910-1920 (*L'Alliance brisée*), qui se réclamait de « l'archéologie du savoir » de Michel Foucault, et l'hypothèse stimulante de Jacques Aumont dans *L'Œil interminable* d'une nouvelle conjoncture du visible au XIX^e siècle. Le premier en passait par un travail empirique ample et de première main et le second se situait plutôt sur un plan spéculatif, mais tous deux ouvraient de nouvelles perspectives historiographiques. Plusieurs décennies après, force est de reconnaître que le mouvement a tourné court dans ces deux cas, ou qu'il a bifurqué : enseignements et directions de recherche inclus puisque ces deux auteurs ont plusieurs fois exprimé leur hostilité à l'histoire du cinéma...

Au contraire, au gré de multiples thèses, mémoires, colloques et articles, on s'efforce désormais d'inscrire l'histoire *dans* l'esthétique. En témoigne la référence devenue soudain centrale à Aby Warburg autorisant un rejet purement sacrificiel d'Erwin Panofsky – lequel n'a jamais exercé d'influence dans les études cinématographiques mais vient commodément incarner l'historien érudit, soucieux de travail de terrain et de recherche de sources. L'iconologie warburgienne, « extase hyper médiatique plutôt [que] méthode scientifique ou rhétorique... », « l'analyse figurale » où « ...il s'agirait, on l'aura deviné, de s'éloigner du modèle panofskyen de construction iconographique (avec tous ses garde-fou historiques) pour lui préférer le modèle warburgien (avec tous ses intervalles et ses anachronismes » énoncent leur programme comme anti-historiciste.

Transcrit sur un plan « mnémonique » – plutôt qu’intermédiaire ou intertextuel –, la proposition « iconologique » offre une prise en compte de la chaîne de reproductions dont le cinéma est partie prenante, mais on ne voit pas pourquoi cette démarche semble exclure tout travail iconographique, toute enquête rigoureuse – comme un Carlo Ginzburg a pu l’inférer de sa lecture de Warburg pour son propre compte. Au contraire, on se réclame du symptôme plutôt que du savoir, recherchant son « modèle » du côté des *Histoire(s) du cinéma* de Godard en une coïncidence presque magique avec la *Mnémosyne* de Warburg. Quelle pédagogie édifier sur de telles convictions qui dévalorisent le factuel et l’historique (sources, faits, matériaux) ?

Il est d’ailleurs étonnant de voir Godard associé à une telle démarche, lui qui n’a pas manqué de dire à plusieurs reprises qu’il aurait voulu, dans des annexes de ses *Histoire(s)*

prendre un texte de Mitry ou de Sadoul, ensuite [d’]en faire une première puissance, une troisième, une quatrième et ensuite revenir à une première puissance qui [tienne] compte des autres (...) mais il aurait fallu être plusieurs et penser ensemble, comme cela existe chez les scientifiques et qui fait leur force.

Et qui conclut dans une réponse à Youssef Ishagpour :

Ces histoires devraient être dites historiquement, en tout cas par des historiens de cinéma.

Les commentateurs – nombreux – de cette série, paraissent dire, au contraire, « surtout pas ! » En d’autres termes, pour reprendre une formule fameuse, « ils esthétisent l’histoire au lieu d’historiciser l’esthétique ».

Enjeux

Les enjeux sont pourtant de taille et ils vont croissants. D’une part la prolifération de l’utilisation des images et de sons de quelque provenance qu’ils soient comme *documents* dans les médias, les expositions tendent à accroître l’indistinction entre les films eux-mêmes (époque, nature, etc.) et entre les films et les autres types d’images. L’accroissement des sollicitations mémorielles dans les médias mêlant des sources de toute provenance, mêlant fiction et documentaire, colorisant des originaux noir-blanc, etc., paraît appeler une intervention accrue de spécialistes. C’est au contraire au sein de ce que François Hartog appelle

un « présentisme » qu'on les diffuse en les remettant au goût du jour grâce aux technologies numériques. *France culture* diffusant cet été les audiences du procès de Nuremberg en v. o. sans traduction (longues déclarations « brutes » de dizaines de minutes en allemand, anglais, russe, rarement commentées, exceptionnellement traduites) a franchi sans doute un « pas » dans ce « présentisme » qui laisse aux « spécialistes », aux « Diafoirus » le soin d'acquérir le dvd établi sur le sujet par Christian Delage pour dépasser le « sensible ».

Faut-il voir dans ces nouvelles pratiques un effet de la numérisation et de l'indexation des archives sonores ou audio-visuelles et leur mise à disposition aisée par les bons soins de l'INA ? Cette ressource requiert plus que jamais un cadre de compréhension, alors que l'usage s'est établi dans les télévisions, dvd, magazines qui reprennent des documents – y compris les livres scolaires – d'éviter les élémentaires travaux d'identification (au-delà de la légende vendue par la banque d'image avec le droit de reproduction) et d'examen de la nature du document. Il est vrai incités à cela par un discours sur l'indistinction des images eu égard à leur possibilité de se retrouver toutes accueillies en informatique (l'Institut national de la recherche pédagogique n'étant pas le dernier à suggérer que le cinéma fait partie des « technimages » où tout s'échange et circule comme une monnaie).

L'absence de discours historiographique sur le cinéma dans tous ses aspects laisse ainsi quartier libre à l'investissement du domaine par qui le veut bien ou qui a acquis une position par d'autres voies que celles de la recherche et de l'élaboration des connaissances. C'est que le cinéma sert toujours de *paradigme* à tous les autres médiums d'images en mouvement. « C'est lui, écrit Martin Lefèbvre, qui a élaboré les rudiments du langage de l'image en mouvement et c'est à lui, et au champ d'expertise qui s'est développé autour, qu'on s'est référé pour penser initialement la télévision, comme c'est d'ailleurs à lui qu'on se réfère encore pour penser les nouveaux médias — dont l'étude, au plan institutionnel, s'intègre de plus en plus à celle du cinéma. De surcroît, certains concepts, notions, et méthodes d'analyse élaborées au sein des Études cinématographiques s'étendent maintenant à d'autres domaines comme l'anthropologie visuelle, les "*visual culture studies*", l'histoire de l'art, ou encore certains champs qui touchent l'altérité et la politique identitaire ("*identity politics*") comme les "*women's studies*" et "*queer and lesbian studies*". »

Notre numéro et les suivants

On l'a dit en ouverture, on vient de le redire, l'historiographie du cinéma en France s'est renouvelée, elle a produit des travaux d'inégales importances mais qu'on ne saurait ignorer.

Ceux-ci tiennent sans doute plus à des activités de colloques et de journées d'études qu'à des entreprises collectives à partir d'un projet élaboré en commun et travaillé sur un long terme – avec des équipes, des directions de travail, des travaux de mémoires, de thèses qui s'y rattachent – ni même à des entreprises individuelles qui auraient un rôle moteur pour l'ensemble de la communauté des chercheurs. 1895 participe à ce mouvement en publiant des études de jeunes chercheurs et en publiant des ouvrages de sources ou des études, défrichant des territoires nouveaux ou reprenant des questions de l'histoire du cinéma pour les approfondir et les renouveler (auteur, période, thème, technique). Son principe est depuis plusieurs années de ne publier que des études ayant réexaminé un objet à la lueur d'une recherche dans des archives, ayant renouvelé les sources et redessiné le contexte et finalement la configuration même de cet objet. La plupart d'entre elles ont donné à des chercheurs venant de soutenir une thèse ou menant des investigations originales avec leurs propres moyens, l'occasion d'être publiés, rendus publics, et il faut souligner à nouveau le paradoxe de voir notre association devoir suppléer à la minceur des possibilités éditoriales offertes aux chercheurs (extinctions des revues *Iris* et *Cinémathèque*, difficultés de parution à l'Institut Jean-Vigo ; les seules Presses du CNRS ont inauguré depuis peu d'années une collection cinéma qui comporte des limitations de formats drastiques. La plupart des auteurs sont ainsi voués à l'Harmattan, Peter Lang ou l'anonymat – ou les deux).

Pour ce numéro anniversaire, ont été sollicités des acteurs majeurs de ce mouvement de fond qui, depuis 1978, a redéfini la démarche même de l'historien du cinéma et élargi son champ de recherche, problématisé ses méthodes, interrogé ses concepts et les faits qu'elle avait établis. On l'a dit plus d'une fois, le cinéma des premiers temps a servi de point de départ à ce mouvement et on ne s'étonnera donc pas que les trois auteurs que nous publions y ancrent leur travail. André Gaudreault – ici en équipe avec un doctorant, Nicolas Dulac –, Tom Gunning, comme Thomas Elsaesser ont la qualité exemplaire, d'allier une recherche originale, mettant à jour des sources méconnues ou les reconfigurant, avec une réflexion méthodologique qui en explique la cohérence, et une dimension épistémologique qui relie cette investigation sur le passé du cinéma à certains enjeux de son présent. Le titre même de Tom Gunning – dont nous traduisons un texte fondateur demeuré inédit en français depuis vingt ans – couplant « cinéma des premiers temps » et « avant-garde » sur la base du concept d'« attraction » – concept en effet nouveau et outil de l'historien du cinéma des premiers temps à nos jours –, le montre bien, cette histoire qui sait être minutieuse et attentive à la réalité factuelle, ne se borne pas aux petits pas, elle trace des lignes d'intelligibilité qui procèdent du rapprochement, de la confrontation, de la « diagonale mobile » pour reprendre la formule deleuzienne d'Édouard Arnoldy. L'examen sur pièces,

dans les collections de la Cinémathèque française et du CNC, de disques de phénakistiscope et de zootrope par Gaudreault et Dulac se raccroche lui aussi à une situation actuelle du cinéma et des images en mouvement à partir des concepts de répétitivité et circularité. On n'est pas là dans le « cinéma des premiers temps », ni dans ce qu'on a appelé erronément le « pré-cinéma », mais dans les machines optiques, les spectacles d'images en mouvement qui fleurissent au XIX^e siècle et qui participent de ces remaniements de fond des conditions de la visualité où prendra place le cinématographe et dont on ne cesse de construire l'archéologie. Thomas Elsaesser à partir du cas singulier des *Cloches de Noël* de Franz Hofer (1914) réenvisage la notion de « genre » sur de nouvelles bases (celles de la réception) et les conditions de la sonorisation (vive ou reproduite) en proposant le concept de « semi-fini » pour qualifier le film de cette époque. Le son (orchestre, bruitage, boniment) complète le film tel qu'il est réalisé. On voit bien quelle perspective ouvre une telle approche et combien elle oblige à réélaborer les notions usuelles d'« œuvre » et d'« auteur » et combien elle ouvre à une prise en compte de la réception des films. L'« archive », due aux recherches philologiques de Valérie Pozner, inaugure dans la revue l'exégèse historique d'un texte appartenant au fond mythique de « l'invention du cinéma », et, à ce titre, repris, glosé et utilisé de mille façons depuis une trentaine d'années. Le décapage des interprétations recouvrant ce texte nous permet de retrouver la parole vive de Gorki sous le masque de Pacatus et les grimaces de ses traducteurs, confronté pour la première fois au Cinématographe Lumière, mais les couches des interprétations sont elles-mêmes un matériau historique qui témoigne, comme dans la « carotte » du géologue, des divers discours dominants ou influents qui ont saisi le cinéma successivement ou simultanément. Que cette archive coïncide avec la publication par l'AFRHC (en partenariat avec la Cinémathèque française et l'Institut polonais) d'un texte fondateur, celui de Boleslas Matuszewski, n'est pas un hasard. L'AFRHC a déjà publié des correspondances (Marey, Gaumont, celle de Feuillade est à venir) et il est d'autres textes de fond qui demeurent inaccessibles matériellement aux étudiants ou aux amateurs mais surtout qui demandent d'être établis, commentés, retraduits ou explicités.

Ainsi les contributions de ce numéro offrent l'exemple de recherches historiques novatrices qui dans le même mouvement produisent des concepts théoriques : presque trente ans après l'apparition de la notion d'« attraction », celle-ci se révèle un outil toujours efficace, un concept qu'il faut faire travailler, étendre, varier, éprouver. Gunning en donnait assez rapidement une extension au-delà de 1906 en l'articulant au cinéma « d'avant-garde » et envisageait la perpétuation d'un régime attractivité après l'institutionnalisation du cinéma, au sein même du cinéma commercial d'« absorption diégétique » (*Ben Hur*). Le cinéma

contemporain continue plus que jamais dans cette voie, les nouveaux moyens de visionnement des films accentuant même cette fragmentation et autonomisation de parties de films en « chapitres », sinon en « numéros ». Mais l'autre « père » de l'attraction, Gaudreault, opère lui un saut dans le passé pour analyser ce régime attractionnel avant le cinéma, dans les jouets optiques, à partir des notions de circularité et de répétitivité et il ouvre à un examen de ce régime dans l'ensemble des « images en mouvement ».

De son côté Elsaesser avance cette notion de film comme « produit semi-fini », appelant à un remaniement de fond de l'approche filmique – si on en tire toutes les conséquences – en la situant au sein d'une « pragmatique ».

Pour reprendre ses propres mots « le cinéma des premiers temps constitue donc un point de jonction bien réel entre histoire et théorie du cinéma sous la forme d'une "pragmatique historique" : comprendre comment sont compris les films tout en essayant de comprendre comment les spectateurs ont pu comprendre les films à tel moment de l'histoire. Les problèmes conceptuels soulevés par cet état de fait, et la nécessité qu'il pose de nouvelles formes et de nouvelles définitions de ce qui constitue une "preuve" comptent parmi les défis auxquels l'historien doit faire face ».

1895 /
n° 50
décembre
2006